

ANDRÉ ANTOINE

Κουβεντούλα για τη σκηνοθεσία¹

Κάποιοι είχαν την καλή θέληση να με προσκαλέσουν να εκθέσω τις απόψεις μου για τη σκηνοθεσία. Γνώριζαν ότι η ζωή των ανθρώπων του θεάτρου είναι επίπονη και τρικυμιώδης: πιο πολύ δρούμε παρά σκεφτόμαστε· και αν, παρ' ελπίδα, όπως συμβαίνει σε ομοεπάγγελτους, τύχει, σε μια στιγμή ανάπαυλας, να κουβεντιάσουμε για κάποιο θέμα της δουλειάς μας, αυτές οι συζητήσεις, όπου ο καθένας καταλαβαίνει με μισόλογα, είναι εντελώς στοιχειώδεις και δεν με έχουν προετοιμάσει καλά γι' αυτήν εδώ την επιστήμη. Σας έχει τύχει, σίγουρα, σ' ένα ταξίδι ή έναν περίπατο, να συναντήσετε κοντά σ' ένα γιαπί ένα φιλότιμο εργάτη απασχολημένο με το λάξευμα της πέτρας του ή το πριόνισμα ενός δοκαριού, κι αν σας κατέλαβε η επιθυμία να τον ρωτήσετε για το σπίτι του, τον τοίχο ή τη γέφυρα που φτιάχνει, ο άνθρωπος αυτός, διακόπτοντας το έργο του, θα σας εξήγησε σίγουρα τι κάνει, γιατί το κάνει και πού θα χρησιμεύσει αυτό που κάνει. Έχω την αίσθηση πως σήμερα είμαι αυτός ο αδέξιος κι αγράμματος τεχνίτης: όπως κι εκείνος, θα σας μιλήσω όσο καλύτερα μπορώ για το επάγγελμα που εξασκώ, κι ελπίζω να συγχωρήσετε την ανεπάρκειά μου, λαμβάνοντας υπόψη σας την καλή μου θέληση.

Πρώτα απ' όλα, τι είναι σκηνοθεσία;

Ένας από τους πιο έγκριτους ανθρώπους του θεάτρου του καιρού μας, ο κύριος Πορέλ [Porel],² στο Συνέδριο της θεατρικής έκθεσης του 1900, έδωσε για την τέχνη μας έναν ορισμό τόσο ακριβή και πετυχημένο που θεωρώ καθήκον και χαρά μου να του τον δανειστώ:

Χωρίς τη σκηνοθεσία, χωρίς αυτήν τη γεμάτη σεβασμό και ακρίβεια επιστήμη, χωρίς αυτήν την κραταιά και εύθραυστη τέχνη, πολλά δράματα δεν θα ήταν αιωνόβια, πολλές κωμωδίες δεν θα είχαν γίνει κατανοητές, πολλά έργα δεν θα συναντούσαν την επιτυχία. Να συλλαμβάνετε ολοκάθαρα μέσα σ' ένα χειρόγραφο την ιδέα του συγγραφέα, να την υποδεικνύετε με υπομονή, με ακρίβεια, στους ηθοποιούς που διστάζουν, να βλέπετε από λεπτό σε λεπτό να αναδύεται το έργο, να παίρνει σάρκα και οστά. Να επιβλέπετε την πραγματοποίησή του ως την παραμικρή λεπτομέρεια, στις σκηνικές δράσεις του, ακόμη και ως μέσα στις σιωπές του, που μερικές φορές είναι τόσο εύγλωττες όσο και το γραμμένο κείμενο. Να τοποθετείτε τους σαστισμένους ή αδέξιους κομπάρσους στο μέρος που πρέπει, να τους εκπαιδεύετε, να ανακατεύετε στο ίδιο καζάνι τους μικρούς ηθοποιούς και τους μεγάλους. Κάντε να ταιριάζουν όλες αυτές οι φωνές, όλες αυτές οι

¹ Το κείμενο αυτό δημοσιεύτηκε, με τον τίτλο «Causerie sur la mise en scène» στο: *La Revue de Paris*, 1η Απριλίου 1903, σ. 596-612 [διαθέσιμο στο: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k174704/f600.item.zoom> (27/1/2015)]. Για τον Αντουάν βλ. περισσότερα στο: Denis Bablet, *Ιστορία σύγχρονης σκηνοθεσίας*, τμ. 1: 1887-1914, μτφ. Δαμιανός Κωνσταντινίδης, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2008, σ.13-28.

² Πωλ Πορέλ [Paul Porel], (1843-1917). Υπήρξε διευθυντής του Οντεόν (1884-1892). Διαχειρίστηκε μαζί με τη σύζυγό του, την ηθοποιό Ρεζάν [Réjane], τα θέατρα Βωντβίλ [Théâtre du Vaudeville] και Ζυμνάζ [Théâtre du Gymnase].

χειρονομίες, όλες αυτές οι διαφορετικές κινήσεις, όλα αυτά τα αταίριαστα πράγματα, ώστε να πετύχετε την καλή ερμηνεία του έργου που σας έχουν εμπιστευθεί.

Κατόπιν, αφού τελειώσει αυτό και γίνουν οι προκαταρκτικές μελέτες με μέθοδο μέσα στην ηρεμία του γραφείου, να ασχολείσθε με τα υλικά προβλήματα. Να δίνετε εντολές, με υπομονή, με ακρίβεια, στους μηχανικούς, στους διακοσμητές, στους ράφτες, στους ταπετσιέρηδες, στους ηλεκτρολόγους.

Αφού τελειώσει αυτό το δεύτερο μέρος της εργασίας, να το συνταιριάζετε με το πρώτο, να τοποθετείτε την ερμηνεία στα έπιπλά της. Τέλος, να κοιτάτε από ψηλά το σύνολο, με ευσυνειδησία, τη δουλειά που ολοκληρώνεται. Να παίρνετε υπόψη σας αμερόληπτα τις προτιμήσεις, τις συνήθειες του κοινού, να παραμερίζετε ό,τι μπορεί να είναι επικίνδυνο χωρίς λόγο, να κόβετε ό,τι τραβάει σε μάκρος, να απαλείφετε τα όποια λάθη, αναπόφευκτες συνέπειες κάθε εργασίας που γίνεται στα γρήγορα. Να ακούτε τις γνώμες των εμπλεκομένων, να τις ζυγιάζετε ή να τις παραμερίζετε ακολουθώντας την ελεύθερη κρίση σας. Τέλος, με χτυποκάρδι, να ανοίγετε το χέρι και να δίνετε το σήμα, να αφήνετε το έργο να εμφανίζεται μπροστά σε τόσους ανθρώπους μαζεμένους! Πρόκειται για ένα αξιοθαύμαστο επάγγελμα, συμφωνείτε; ένα από τα πιο παράξενα, ένα από τα πιο ελκυστικά, ένα από τα πιο ευγενή στον κόσμο.

Δεν θα μπω σίγουρα στον κόπο να ψάξω μια πιο καθαρή ή πιο καλλιτεχνική διατύπωση. Κατά τη γνώμη μου, η σύγχρονη σκηνοθεσία θα έπρεπε να έχει στο θέατρο την ίδια λειτουργία που έχουν οι περιγραφές στο μυθιστόρημα. Η σκηνοθεσία θα έπρεπε – άλλωστε αυτή είναι η πιο συχνή περίπτωση σήμερα – όχι μόνο να προσφέρει στη δράση το ακριβές πλαίσιο της, αλλά να καθορίζει τον αληθινό χαρακτήρα της και να συνθέτει την ατμόσφαιρά της.

Είναι μια σημαντική δουλειά, και επίσης εντελώς καινούρια, γιατί το δικό μας γαλλικό κλασικό θέατρο δεν μας έχει σχεδόν καθόλου προετοιμάσει γι' αυτήν. Συνεπώς, και παρά την αξιοσημείωτη προσπάθεια αυτών των τελευταίων είκοσι χρόνων, δεν καταλήξαμε ακόμη σε καμία θεμελιώδη αρχή, δεν δημιουργήσαμε καμία βάση, δεν προχωρήσαμε σε καμία διδασκαλία, δεν εκπαιδεύσαμε κανένα προσωπικό.

Κάποιοι άνθρωποι του θεάτρου, πρωτότυποι και με ανεξάρτητο πνεύμα, ο Μοντινύ [Montigny],³ ο Περρέν [Perrin],⁴ ο Πορέλ, υπό την πίεση της ανάγκης στην οποία τους καταδίκαζε ολοένα και περισσότερο η σύγχρονη παραγωγή, απέδειξαν ότι μπορούν να πάρουν πρωτοβουλίες, άρχισαν να σπάζουν τα παλιά καλούπια, αλλά το αποτέλεσμα αργούσε να φανεί – είχε παραλύσει τόσο μέσα σ' αυτούς τους ίδιους όσο και μέσα στους ανθρώπους που είχαν στη διάθεσή τους, εξαιτίας του κλασικού αταβισμού.

Εκπαιδευμένοι στη σχολή τους, υπό την άμεση επιρροή τους, μπορέσαμε, για άλλους λόγους, να συνεχίσουμε το αρχινημένο έργο: με τη σειρά μου, υφιστάμην τις

³ Αντόλφ Λεμουάν, επωνομαζόμενος Λεμουάν-Μοντινύ, ή απλά Μοντινύ [Adolphe Lemoine, dit Lemoine-Montigny ou Montigny], (1812-1880). Γάλλος ηθοποιός και θεατρικός συγγραφέας, υπήρξε διευθυντής των θεάτρων Ζυμνάζ και Γκαιτέ [Théâtre de la Gaité].

⁴ Εμίλ-Σεζάρ-Βικτόρ Περρέν [Émile-César-Victor Perrin], (1814-1885), ζωγράφος, κριτικός θεάτρου, σκηνογράφος. Διηύθυνε την Οπερά-Κομίκ [Opéra-Comique], την Οπερά του Παρισιού [Opéra de Paris] και την Κομεντί-Φρανσαίζ [Comédie-Française].

συνθήκες, τις καινούριες ανάγκες των πιο ζωντανών θεατρικών έργων, των πιο απελευθερωμένων, που μου έφερναν οι σύντροφοί μου του Τεάτρ Λιμπρ.⁵

Επειδή μπήκα αρκετά αργά σ' αυτό το επάγγελμα –ήμουν τότε κοντά στα τριάντα–, διωγμένος από το Κονσερβατουάρ, όπου είχα πάει από ένστικτο για να αντλήσω από τις πηγές, κοντά σε δασκάλους όπως ο Γκο [Got]⁶ ή ο Κοκλέν [Coquelin],⁷ που η ευφυΐα τους με μάγευε, είχα, ως αντιστάθμισμα στην απειρία μου, την καλή τύχη να μη μπερδεύονται στα πόδια μου παλιές αποσκευές, ούτε να μ' εμποδίζει η ρουτίνα. Έμαθα το θέατρο αφήνοντας να με οδηγεί η φρόνηση και η κοινή λογική, όπως είχαν κάνει σίγουρα και άλλοτε, στις αρχές.

Ήδη, εδώ και πολύ καιρό, εδώ και δεκαπέντε χρόνια, στον ελεύθερο χρόνο που είχα ως νεαρός υπάλληλος,⁸ εξαιρετικά περίεργος για τα θεατρικά πράγματα, είχα καταλάβει ότι η «τέχνη» των ηθοποιών και η επιείκεια του κοινού έπνιγαν στο τέλος την απλότητα, τη ζωή και τη φυσικότητα, τόσο στο επίπεδο της σκηνοθεσίας όσο και σ' εκείνο της ερμηνείας.

Χτυπώντας κανείς το σίδερο, γίνεται σιδεράς. Μια που όλοι γύρω μου, ηθοποιοί ή καλλιτέχνες, ήταν νέοι, χωρίς προκαταλήψεις, χωρίς φαλκιδευμένες παραδόσεις, κάναμε όσο μπορούσαμε καλύτερα αυτό που μας φαινόταν ως το πιο αληθινό, το πιο καθαρό, και έτσι η εμπειρία και η πρακτική προηγήθηκαν της θεωρίας.

Επίσης, η σκηνοθεσία, οφείλουμε να το επαναλάβουμε, είναι μια τέχνη που γεννήθηκε πριν από λίγο· και τίποτε, απολύτως τίποτε, πριν από τον περασμένο αιώνα, πριν από το θέατρο καταστάσεων και ίντριγκας, δεν είχε καθορίσει την εκκόλαψή της.

Χωρίς να ανατρέξουμε στις πρώτες εκδηλώσεις της δραματικής λογοτεχνίας μας –τελετές που προήλθαν από την εκκλησία και που παρέμεναν, στην ύπαιθρο, θρησκευτικές ακόμη εορτές–, μπορούμε να πούμε ότι το γαλλικό κλασικό θέατρο, επί πολλούς αιώνες, δεν είχε ανάγκη από «σκηνοθεσία», με την έννοια που προσδίδουμε εμείς στη λέξη.

Ένα απλό πανί στο βάθος ήταν αρκετό για να σηματοδοτήσει το παλάτι, τη δημόσια πλατεία ή το σαλόνι.

Από την πλευρά του, ο ηθοποιός, στον οποίο συχνά ο βασιλιάς ή ο φεουδάρχης έδινε ένα κοστούμι αυλικού (πάρτε, για παράδειγμα, τον Ρισελιέ [Richelieu] που δίνει ένα ρούχο ιππότη στον Μπελκούρ [Bellecour] για να παίξει τον Σιντ [Le Cid]⁹), ο

⁵ Théâtre-Libre = Ελεύθερο Θέατρο.

⁶ Εντμόν Γκο [Edmond Got], (1822-1901), ηθοποιός, μέλος της Κομεντί-Φρανσαίζ.

⁷ Κονσταντ Κοκλέν [Constant Coquelin], [1841-1909], ένας από τους πιο σημαντικούς γάλλους ηθοποιούς του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα, επί πολλά χρόνια στην Κομεντί-Φρανσαίζ, γνωστός και για τις σκέψεις του για τον ηθοποιό που δημοσίευσε υπό τον τίτλο *Η τέχνη και ο ηθοποιός* (1880).

⁸ Ο Αντουάν ήταν στην αρχή υπάλληλος της Εταιρείας Γκαζιού του Παρισιού.

⁹ Στο ομώνυμο έργο του Κορνέιγ [Corneille], γραμμένο το 1637.

ηθοποιός είχε ως μόνη του έγνοια να εμφανίζεται με ένδυμα δεξίωσης μπροστά στην ομήγυρη και να απαγγέλλει τον ρόλο του παρά να τον παίζει ή να τον ζει.

Θυμηθείτε ότι οι δυο πλευρές της σκηνής ήταν ασφυκτικά γεμάτες από τους θεατές των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων, πράγμα που καθιστούσε αδύνατο οποιονδήποτε ελιγμό. Όταν ο Βολταίρος [Voltaire] κατέβασε αυτούς εδώ τους ανθρώπους από τη σκηνή για να εξασφαλίσει την υλοποίηση της δράσης σε μια από τις τραγωδίες του, έβαζε το πρώτο λιθαράκι για το σωτήριο έργο· αλλά ο ηθοποιός, που ήταν ακόμη διαποτισμένος από την παλιά νοοτροπία, δεν ακολουθούσε καθόλου την κίνηση· περιοριζόταν, όπως ο Λεκέν [Lekain],¹⁰ στο να ξεφορτώνεται, τις περικεφαλαίες, τις περούκες ή τις αδιανόητες φουφούλες, που η μακροχρόνια χρήση τους είχε καταντήσει κατάχρηση· με τον ίδιο τρόπο γύρω του, οι πρώτοι οχληροί που είχαν γίνει δεκτοί στο σανίδι αποτέλεσαν στο τέλος τον όχλο των απρόσεκτων ή θορυβωδών ευγενών, που κατά τη διάρκεια της δράσης αντάλλασσαν χυδαία αστεία επί σκηνής: μερικά βήματα μακριά από μένα, κάθε βράδυ, εγκατεστημένος σε μια μικρή εσοχή σύμφωνα με τις επίσημες οδηγίες, ένας γενναίος πυροσβέστης αγνοεί παντελώς ότι οφείλει τη θέση του σε κάποιον ζωντανό μαρκήσιο του παρελθόντος. Θα ήμασταν πανευτυχείς αν δεν βρίσκαμε στους σκηνοθέτες μας και στους ηθοποιούς μας κάποια λιγότερο σωτήρια ίχνη από αυτά τα παλιά έθιμα!

Σκεφτείτε ακόμη τις εορταστικές περιβολές που βάζουν οι γυναίκες ηθοποιοί μας: ντύνονται όχι τόσο για να προσδιορίσουν το πρόσωπο που ερμηνεύουν, όσο για να χρησιμεύσουν ως ζωντανές κούκλες στους σχεδιαστές μόδας, στους μόδιστρους· στολίζονται για να βγουν στη σκηνή με την ίδια φροντίδα και την ίδια κοκεταρία που στολίζονται για να πάνε για ψώνια. Βλέπετε την εμφάνιση των υπηρετριών μας που είναι βουτηγμένες στο διαμαντικό, που φορούν μποτίνια των πέντε λουδοβίκειων, βλέπετε την απροθυμία των καλλιτεχνών μας να εγκαταλείψουν τους θεατρικούς κύκλους όπου κάνουν τη φιγούρα τους, και βλέπετε στα σκηνικά μας τις πόρτες να ανοίγουν με μεγαλοπρέπεια, δίφυλλες, όπως για μια είσοδο στο Λούβρο ή στις Βερσαλλίες. Όλος ο κόσμος είναι με ένδυμα δεξίωσης και θέλει να εμφανίζεται όσο πιο αβανταδόρικά γίνεται μπροστά στο κοινό: το γέρικο ένστικτο επιβιώνει και μεταδίδεται από γενιά σε γενιά...

Ωστόσο η λογοτεχνική εξέλιξη ολοκληρώνεται. Εμφανίζεται το θέατρο ίντριγκας, το θέατρο με τις ρεαλιστικές καταστάσεις, το θέατρο όπου διαπρέπουν η κοινωνική θέση και η καθημερινή ζωή των προσώπων. Σπάει η ενότητα του χώρου. Ο

¹⁰ Ανρί-Λουί Καέν, επονομαζόμενος Λεκέν [Henri-Louis Caïn, dit Lekain] (1729-1776), σημαντικός γάλλος τραγωδός.

Φιγκαρό πηδάει από τα παράθυρα και ο κόμης ανοίγει διάπλατα τις πόρτες.¹¹ Ο Ουγκώ [Hugo] δημοσιεύει τον *Πρόλογο στον Κρόμγουελ*,¹² ο μέγας Δουμάς [Dumas] συνασπίζεται μαζί του: ο Μεσαίωνας εκδιώκει την Αρχαιότητα: δεν διηγούνται πλέον επί σκηνής τα τραγικά επεισόδια και τις ηρωικές μάχες: ο Ερνανί [Hernani] ξιφομαχεί πραγματικά, ο Σαιν-Μεγκρέν [Saint-Mégrin] κοιτάζει τα άστρα πριν πάει στις Δούκισσας ντε Γκιζ [de Guise], και ο Ρουί Μπλα [Ruy Blas] σπρώχνει τα έπιπλα μπροστά στις πόρτες του χαμηλοτάβανου δωματίου του για να πεθάνει εν ειρήνη.¹³ Ο Ζερόντ [Géronte], η Σελιμέν [Célimène] και ο Σγκαναρέλ [Sganarelle] δίνουν τη θέση τους στη Μαργκερίτ Γκωτιέ [Marguerite Gautier], στον Ζιμπουγιέ [Giboyer], στον μπάρμπα-Πουαριέ [père Poirier]· στο θέατρο τρώνε, κοιμούνται, κάθονται στο κρεβάτι τους για να ονειρευτούν όπως ο Τσάτερτον [Chatterton].¹⁴ Η σκηνοθεσία αρχίζει να γεννιέται, και, υπάκουη, θα ακολουθήσει στο εξής τη δραματουργική παραγωγή.

Η ίδια η ερμηνεία, αργοπορημένη πάντα, τροποποιείται· ήδη ο Φρεντερίκ¹⁵ δεν παίζει πια όπως ο Ταλμά [Talma],¹⁶ αν και είναι ισάξιος του· το ρομαντικό ύφος –που θα μπορούσε να εκληφθεί, παρά τις υπερβολές του, ως μια προσπάθεια για αλήθεια, για ζωή– μας κάνει να ξεχάσουμε την τραγική απαγγελία.

Αλλά αν διατηρούμε στη μνήμη μας τη λίστα του κυρίου Πορέλ με τις εργασίες που απαιτεί το ανέβασμα ενός έργου, μαντεύουμε τι επαναλαμβανόμενες προσπάθειες, τι ακάματη υπομονή χρειάζεται για να πετύχει κανείς την αλήθεια, τη ζωή!

Προφανώς, το κοινό δεν έχει την παραμικρή ιδέα για τον μόχθο που αντιπροσωπεύει το θέαμα που έρχεται να χειροκροτήσει. Σε μια αίθουσα θεάτρου, μετά την πέμπτη-έκτη παράσταση, πολλοί φαντάζονται ότι η διευθέτηση των επίπλων και των αντικειμένων στη σκηνή, οι κινήσεις των προσώπων είναι αφημένες στην τύχη ή εγκαταλειμμένες στην πρωτοβουλία των ηθοποιών.

¹¹ Στο έργο του Μπωμαρσέ [Beaumarchais], *Η τρελή μέρα ή Οι γάμοι του Φιγκαρό* [La Folle Journée, ou le Mariage de Figaro], γραμμένο το 1778.

¹² Το μανιφέστο του γαλλικού ρομαντισμού. Πρόλογος που γράφει ο Ουγκώ για το θεατρικό έργο του *Cromwell* (1827).

¹³ Πρόκειται για πρόσωπα και σκηνές από δύο θεατρικά έργα του Βίκτορα Ουγκώ: *Ερνανί* [Hernani] του 1830, *Ρουί Μπλα* [Ruy Blas] του 1838, και ένα έργο του Αλεξάνδρου Δουμά πατρός: *Ο Ερρίκος Γ' και η αυλή του* [Henri III et sa cour], του 1829.

¹⁴ Πρόσωπα από θεατρικά έργα. Ο Ζερόντ εμφανίζεται στα έργα του Μολιέρου: *Γιατρός με το στανιό* και *Οι κατεργαριές του Σκαπίνου*, αλλά και στον Ψεύτη του Κορνέιγ, ή σε έργα του Ζαν ντε Ροτρού [Jean de Rotrou] και του Ζαν-Φρανσουά Ρενιάρ [Jean-François Regnard]· η Σελιμέν στον *Μισάνθρωπο*· ο Σγκαναρέλ στα: *Σγκαναρέλ ή Ο κατά φαντασίαν κερατάς*, *Δον Ζουάν ή Το πέτρινο συμπόσιο*, *Γιατρός με το στανιό*, κ.ά., επίσης του Μολιέρου· η Μαργκερίτ Γκωτιέ στην *Κυρία με τις καμέλιες* του Αλεξάνδρου Δουμά υιού· ο Ζιμπουγιέ στο: *Ο Γιος του Ζιμπουγιέ* του Εμίλ Οζιέ [Emile Augier]· ο Πουαριέ στο: *Ο Γαμπρός του κυρίου Πουαριέ* των Εμίλ Οζιέ και Ζυλ Σαντώ [Jules Sandeau]· ο Τσάτερτον στο ομώνυμο έργο του Αλφρέ ντε Βινύ [Alfred de Vigny].

¹⁵ Πρόκειται για τον πολύ γνωστό ηθοποιό Frédéric Lemaître (1800-1876), που κατά τη συνήθεια της εποχής αποκαλούσαν απλώς Φρεντερίκ.

¹⁶ Φρανσουά-Ζοζέφ Ταλμά [François-Joseph Talma] (1763-1826), ο πιο σημαντικός γάλλος ηθοποιός της εποχής του, που διακρίθηκε σε τραγικούς ρόλους.

Και όσο πιο καλά είναι παιγμένο το έργο, τόσο πιο καλά δίνει την εντύπωση της ζωής, και τόσο πιο πολύ αυτή η υπόθεση, –ότι, δηλαδή, πρόκειται για ζωή–, φαντάζει πιθανή στα μάτια του αφελούς θεατή. Δεν υποπτεύεται την αργή και περίπλοκη διαδικασία των προβών. Ένα βράδυ, στο Αμπιγκύ [Ambigu],¹⁷ παίζανε μια παντομίμα· ο Κουρτελίν [Courteline]¹⁸ άκουσε μια κυρία που έλεγε στον άντρα της: «Βλέπεις, δεν μιλάνε σήμερα, γιατί είναι η πρόβα τζενεράλε!». Χωρίς να είναι ίσως τόσο απλοϊκή, ούτε τόσο επινοητική, η πλειονότητα του κοινού αγνοεί τα του οίκου μας, την εσωτερική κουζίνα της δουλειάς μας.

Ας αρχίσουμε από την αρχή. Ο διευθυντής του θεάτρου, αφού διανείμει τους ρόλους στους ηθοποιούς, εμπιστεύεται το χειρόγραφο του έργου στον σκηνοθέτη, που γίνεται, από εκείνη τη στιγμή, ο αρχηγός των δοκιμών. Επίτηδες διαχώρισα ευκρινώς αυτά τα δύο άτομα: τον διευθυντή και τον σκηνοθέτη. Γενικά, οι διευθυντές μας αναλαμβάνουν και τις δυο αυτές λειτουργίες. Είναι ωστόσο απολύτως διακριτές και απαιτούν χαρίσματα σχεδόν πάντα ασύμβατα μεταξύ τους.

Το να είσαι διευθυντής, είναι, πρωτίστως, επάγγελμα. Το να είσαι σκηνοθέτης – ή ρεζισέρ–,¹⁹ είναι τέχνη.

Στις μέρες μας, το επάγγελμα του διευθυντή απαιτεί πάνω απ' όλα διοικητικές και επιχειρηματικές ικανότητες· εάν σ' αυτές ο διευθυντής μας προσθέσει λίγη τόλμη και, παρ' ελπίδα, τη θέληση να βρει ενδιαφέροντα έργα, εάν η εμπειρία τον κάνει να αποκτήσει αυτήν την ειδική 'μύτη' που μαντεύει τις μεγάλες επιτυχίες, δεν θα του φτάνει μια ολόκληρη ζωή για να ανταπεξέλθει στα καθήκοντά του.

Αντιθέτως, ο σκηνοθέτης, ο ρεζισέρ, θα έπρεπε να μένει μακριά από κάθε υπολογισμό, από κάθε οικονομική έγνοια. Πολλοί διευθυντές, απορροφημένοι, όπως έλεγα πιο πάνω, από τη δουλειά τους, έχουν ένα διαχειριστή επί πληρωμή, σχεδόν πάντα έναν πρώην ηθοποιό, γέρο ή που δεν πέτυχε πολύ στην καριέρα του. Τον χρησιμοποιούν για να ξεδιαλύνει το έργο, να κάνει την προκαταρκτική δουλειά, που την θεωρούν χωρίς αμφιβολία ελάχιστα ενδιαφέρουσα: γελιούνται. Δεν αντιλαμβάνονται καθόλου ότι αυτές ακριβώς οι ώρες είναι αποφασιστικής σημασίας: όταν θα επέμβουν αργότερα, πολύ, πολύ αργότερα, το έργο θα έχει υποστεί ήδη μια ώθηση, μια τροπή που θα είναι οριστική. Ένας ζωγράφος θα εμπιστευόταν ποτέ σ' έναν άλλον το σχέδιο του πίνακα που σκοπεύει να ζωγραφίσει;

Αλλού, στην Κομεντί-Φρανσαίζ, για παράδειγμα, αφήνουν τη διεύθυνση των δοκιμών σ' έναν από τους ηθοποιούς που πρόκειται να παίξουν στο έργο, στον πιο

¹⁷ Παρισινό θέατρο που ανεγέρθη το 1769 και κατεδαφίστηκε το 1966.

¹⁸ Ζωρζ Κουρτελίν [Georges Courteline] (1858-1929), γάλλος μυθιστοριογράφος και δραματουργός με κωμική 'φλέβα'.

¹⁹ régisseur = διευθυντής σκηνής.

«ταλαντούχο» ή στον πιο φημισμένο. Δυσάρεστη πρακτική επίσης: ένας ηθοποιός με ταλέντο δεν είναι απαραίτητα προικισμένος με τις απαιτούμενες για τη σκηνοθεσία ιδιότητες. Πολλοί μεγάλοι καλλιτέχνες είναι συχνά ακατάλληλοι γι' αυτή τη δουλειά· η προσωπικότητά τους, το ένστικτο δημιουργίας που συνιστά τη δύναμή τους, ακυρώνει μέσα τους μια από τις θεμελιώδεις ικανότητες ενός σκηνοθέτη: την αντίληψη του συνόλου. Ένας ηθοποιός βλέπει μόνον τον ρόλο του, όποια προσπάθεια κι αν καταβάλει, και θα αυξήσει, αν τον αφήσουμε να διευθύνει, ακουσίως μεν, ασφαλώς δε, τη σημασία και τη σπουδαιότητα του ρόλου του, σε βάρος όλων των άλλων. Ένας μέτριος ηθοποιός που δεν παίζει στο έργο, όταν βρίσκεται από την άλλη μεριά της ράμπας, είναι πάντα ανώτερος από τον διάσημο ηθοποιό που παίζει μπροστά του.

Η δυσκολία έγκειται στο να βρεις ανθρώπους του θεάτρου που να είναι καλλιτέχνες και να περιορίζονται σ' αυτό το συναρπαστικό αλλά αφανές έργο. Σε ορισμένες χώρες όπου έχουν αναγνωρίσει πιο γρήγορα απ' ό,τι σε μας την αξία αυτού του γραναζιού, το όνομα του σκηνοθέτη φιγουράρει στην αφίσα.

Σημειώστε ότι αυτός ο άνθρωπος οφείλει να έχει τους ηθοποιούς υπό την εξουσία του και οι ηθοποιοί είναι, όπως λέει ο Μολιέρος, «περίεργα ζώα για να τα διευθύνει κανείς». Για να πετυχαίνουμε από αυτούς το μέγιστο, όσον αφορά όχι μόνον τις προσπάθειες, αλλά και τα αποτελέσματα, πρέπει να τους γνωρίζουμε, να ζούμε μαζί τους. Οι μέθοδοι εργασίας, τα μέσα δράσης, διαφέρουν με κάθε καλλιτέχνη, ανάλογα με το ταμπεραμέντο του ή τον χαρακτήρα του. Πρόκειται για έναν ολόκληρο μικρό κόσμο, ευεπηρέαστο ή ευερέθιστο, που θέλει τη μια να του φέρονται σκαιώς και την άλλη να τον καλοπιάνουν.

Πολλοί ηθοποιοί, από βαρεμάρα, αλλά κυρίως από αιδημοσύνη, αποφεύγουν τη δουλειά με κάθε δυνατή δικαιολογία, όπως ένα καθαρόαιμο άλογο αρνείται καμιά φορά να υπερπηδήσει ένα εμπόδιο. Είναι ολόκληρη τέχνη αλλά και ευχαρίστηση να τους βγάζεις από το καβούκι τους, γιατί αυτοί ακριβώς είναι σχεδόν πάντα οι πιο προικισμένοι και οι πιο ενδιαφέροντες.

Άλλους πάλι, εύθικτους και ματαιόδοξους, πρέπει κανείς να τους καθοδηγεί, να τους συμβουλεύει, να τους βάζει ιδέες στο κεφάλι, χωρίς αυτοί να το αντιλαμβάνονται.

Εντέλει, πρόκειται για κανονικό επάγγελμα, για διπλωματία, διασκεδαστική αλλά και ντελικάτη. Και αν μπει κανείς στον κόπο να σκεφτεί ότι οφείλουμε εντέλει να κατανοούμε τον συγγραφέα, να νιώθουμε το έργο του, να μεταγράφουμε, να μεταφέρουμε, να καθιστούμε προσβάσιμο στον καθένα από τους ερμηνευτές το μέρος που του αναλογεί, θα καταλάβει γιατί επιθυμώ με τόση ζέση να δω να εγκαθιδρύεται στον τόπο μας αυτό το ιδιαίτερο επάγγελμα και αυτό το προσωπικό που δεν υπάρχει. Οι μεγάλοι διευθυντές δεν ήταν εκείνοι που κέρδισαν εκατομμύρια, αλλά εκείνοι που

μόλις προανέφερα, που θα τους προσφώνούσα καλύτερα με τον τίτλο του μεγάλου ρεζισέρ, γιατί εκπαιδευσαν καλλιτέχνες, εξέλιξαν ταλέντα, δημιούργησαν καινούριους τρόπους έκφρασης.

Όταν, για πρώτη φορά, χρειάστηκε να σκηνοθετήσω, αντιλήφθηκα πολύ καλά ότι η δουλειά χωριζόταν σε δυο μέρη διακριτά: το ένα, απολύτως υλικό, δηλαδή το φτιάξιμο του σκηνικού που χρησίμευε ως περιβάλλον για τη δράση, το σχέδιασμα και η τακτοποίηση επί σκηνής των προσώπων· το άλλο, άυλο, δηλαδή η ερμηνεία και η κίνηση του διαλόγου.

Μου φάνηκε λοιπόν πρώτα χρήσιμο, απαραίτητο, να δημιουργήσω με προσοχή και χωρίς καμιά έγνοια για τα γεγονότα που επρόκειτο να διαδραματιστούν εκεί, το σκηνικό, το περιβάλλον. Γιατί είναι το περιβάλλον που καθορίζει τις κινήσεις των προσώπων, και όχι οι κινήσεις των προσώπων που καθορίζουν το περιβάλλον.

Αυτή η απλή φράση δεν φαίνεται να λέει τίποτε εντελώς καινούριο: κι όμως εδώ βρίσκεται όλο το μυστικό της εντύπωσης νεωτερικότητας που έδωσαν στην αρχή οι προσπάθειες του Τεάτρ Λιμπρ.

Όπως έχουμε την ενοχλητική συνήθεια να ρυθμίζουμε τους πρώτους σχηματισμούς των ηθοποιών σε μια άδεια σκηνή, πριν από την κατασκευή του σκηνικού, καταλήγουμε πάντα στα τέσσερα-πέντε κλασικά σκηνικά, λίγο πολύ διακοσμημένα σύμφωνα με το γούστο των διευθυντών ή το ταλέντο των σκηνογράφων, αλλά πάντα απαράλλαχτα τα ίδια.

Για να είναι ένα σκηνικό πρωτότυπο, έξυπνο και ξεχωριστό, θα πρέπει να το φτιάχνουμε πρώτα σύμφωνα με κάτι που είδαμε, ένα τοπίο ή ένα εσωτερικό· θα πρέπει να το φτιάχνουμε, αν είναι ένα εσωτερικό, με τις τέσσερις όψεις του, τους τέσσερις τοίχους του, χωρίς να νοιαζόμαστε για εκείνον που θα χαθεί αργότερα για να μπορέσει να διεισδύσει το βλέμμα του θεατή.

Θα πρέπει στη συνέχεια να καθορίζουμε τις φυσικές εξόδους διατηρώντας την αρχιτεκτονική αληθοφάνεια, να υποδεικνύουμε ακριβώς, να σχεδιάζουμε εκτός από αυτό το σκηνικό τα δωμάτια, τους διαδρόμους όπου οδηγούν αυτές οι εξοδοί· να επιπλώνουμε επί χάρτου αυτά τα διαμερίσματα που προορίζονται για μία μερική μόνον θέαση, μέσα από μισανοιγμένες πόρτες – με μια λέξη, να ‘στήνουμε’ όλο το σπίτι γύρω από τον χώρο της δράσης.

Αντιλαμβάνεστε πόσο, έχοντας κάνει αυτή την πρώτη δουλειά, θα είναι εύκολο και ενδιαφέρον, αφού εξετάσαμε αυτό το τοπίο ή εκείνο το διαμέρισμα από όλες τις πλευρές του, να επιλέξουμε το ακριβές σημείο όπου θα πρέπει να γίνει η τομή που θα μας επιτρέψει να αφαιρέσουμε τον περίφημο τέταρτο τοίχο και να κρατήσουμε από το σκηνικό το πιο αντιπροσωπευτικό κομμάτι του και το πιο κατάλληλο για τη δράση;

Είναι πολύ απλό, συμφωνείτε; Ε, λοιπόν, δεν ακολουθούμε πάντα αυτήν την οδό, είτε από βαρεμάρα, είτε από έλλειψη χρόνου, είτε τέλος γιατί ξαναχρησιμοποιούμε παλιά σκηνικά δανεισμένα από άλλα έργα. Κι όμως είναι εντελώς βέβαιο ότι δεν κάνουμε ποτέ καλή σκηνοθεσία μέσα σ' ένα παλιό σκηνικό.

Αφού ολοκληρωθεί το σχεδιάγραμμα και από τις τέσσερις πλευρές, σύμφωνα με τη μέθοδο που μόλις αναφέραμε, μπορεί να διαπιστώσουμε ότι δεν είναι όλο το διαμέρισμα απολύτως αναγκαίο στη δράση. Στη σύγχρονη ζωή, στα σαλόνια μας, στα υπνοδωμάτιά μας, στα γραφεία μας, η διαρρύθμιση των χώρων καθώς και η φύση των ασχολιών μας μάς οδηγούν ανεπαισθήτως να ζούμε, να εργαζόμαστε σε ορισμένα μέρη περισσότερο από ό,τι σε άλλα. Τον χειμώνα, μαζευόμαστε πιο πρόθυμα γύρω από τη φωτιά, κοντά στο τζάκι· αντίθετα, το καλοκαίρι, μας τραβάει το ηλιόλουστο παράθυρο, πηγαίνουμε εκεί από ένστικτο για να διαβάσουμε ή να αναπνεύσουμε.

Καταλαβαίνετε τι σημασία παίρνουν σιγά-σιγά αυτές οι παρατηρήσεις, όταν πρόκειται να στήσουμε ένα σκηνικό. Οι Γερμανοί και οι Άγγλοι²⁰ δεν διστάζουν: συνδυάζουν, κόβουν, μηχανεύονται με εφευρετικότητα, με τρόπο ώστε να παρουσιάζουν στο κεντρικό τμήμα του πίνακα μόνο το τζάκι, το παράθυρο, το γραφείο, τη γωνιά που χρειάζονται από το δωμάτιο.

Αυτές οι τόσο πρωτότυπες εγκαταστάσεις, οι τόσο ζωντανές, οι γεμάτες απρόοπτα και μυστικά, είναι ιδιαιτέρως παραμελημένες στη Γαλλία, γιατί οι σκηνοθέτες μας παραμένουν, παρόλ' αυτά, επηρεασμένοι από την ανάμνηση των αιώνιων κλασικών διαρρυθμίσεών μας. Μια έλλειψη συμμετρίας θα τους φαινόταν ανυπόφορη στο μάτι.

Η ρουτινιάρικη ατολμία τους, ειδικά, είναι ασυγχώρητη, μια που, παρά τα μικρά περιθώρια που έχουν δοθεί στους αρχιτέκτονές μας, το ταραγμένο περίγραμμα, οι σπασμένες γραμμές των σύγχρονων κατοικιών μας προσφέρουν στον σκηνοθέτη ανεξάντλητες δυνατότητες πρωτοτυπίας και ποικιλίας.

Προσπερνώ εσκεμμένα την κατασκευή καθαυτήν του σκηνικού μας· θα μας παρέσερνε πάρα πολύ μακριά η λεπτομερής εξέταση των διαφόρων θεμάτων που την αφορούν: χρήση των διαφορετικών ειδών ξύλου, του σιδήρου, του πανιού ή του χαρτιού, των ανάγλυφων ξυλεπενδύσεων που χρησιμοποιούν οι Άγγλοι συχνά.

Θέλω ωστόσο να ομολογήσω ότι πολλά πειράματα που έκανα εγώ ο ίδιος δεν οδήγησαν σε εφαρμόσιμα αποτελέσματα. Έτσι οι πραγματικές χάρτινες ταπετσαρίες, τα υφάσματα που καλύπτουν το σκηνικό, τα δέρματα, οι συμπαγείς ξυλεπενδύσεις, οι πανάκριβες και εύθραυστες κατασκευές από χαρτόνι, αλλάζουν ελάχιστα τη γενική όψη· συχνά μάλιστα, φωτίζονται άσχημα, δίνοντας πολύ απλά την εντύπωση ότι είναι ζωγραφιστές.

²⁰ Ο Αντουάν αναφέρεται μάλλον στους Μάινινγκερ [Meininger] και τον Ίρβινγκ [Irving].

Ωστόσο οι επεξεργασμένες ανάγλυφες οροφές, τα φανερά δοκάρια δίνουν μια σταθερότητα, μια βαρύτητα που δεν γνωρίζαμε με τις οφθαλμαπάτες των παλιών σκηνογραφιών. Επίσης θα κερδίσουμε πολλά, για τη στήριξη του σκηνικού και την αλήθεια, αν καθορίσουμε πού βάζουμε τις κάσες απ' τις πόρτες κι αν κατασκευάσουμε τα παράθυρα εξ ολοκλήρου.

Θα επισημάνω τέλος τα ιδιαιτέρως ατελή μηχανήματά μας. Αν, μετά από μια επίσκεψη σε κάποια από τις σκηνές μας, συμβουλευθείτε τις γκραβούρες με τα θέατρα στην *Εγκυκλοπαίδεια*,²¹ θα μείνετε κατάπληκτοι διαπιστώνοντας ότι μετά από όλες αυτές τις προόδους που έγιναν στον τομέα της μηχανικής, τα εργαλεία μας, ιστοί ανάρτησης, αντηρίδες, βαρούλκα, καρούλια και αντίβαρα, είναι ακόμη του ίδιου μοντέλου με εκείνα που παρουσιάζονται σ' αυτό το περίφημο βιβλίο, τα ίδια όπως πριν από εκατό χρόνια και βάλε.

Αλλά δεν πρέπει καθόλου να κατηγορούμε γι' αυτό τους ανθρώπους του θεάτρου. Είμαστε τα πρώτα θύματα μιας κατάστασης πραγμάτων που διαιωνίζεται παρά τις διαμαρτυρίες μας. Οι αρχιτέκτονές μας, οι μηχανικοί μας, αυτοί είναι οι ένοχοι· και οι πιο διάσημοι, οι πιο έγκριτοι από αυτούς έδωσαν πάλι πρόσφατα το παράδειγμα αυτής της παροιμιώδους αδιαφορίας. Το Κράτος, την τελευταία δεκαετία, έβαλε να ανακατασκευάσουν δύο από τα θέατρά του,²² τα μόνα εξάλλου που κάηκαν εδώ και είκοσι χρόνια, και ξόδεψε εκατομμύρια χωρίς να σκεφτεί να φτιάξει κάτι καινούριο και πρακτικό.

Ο κύριος Αλμπέρ Καρέ [Albert Carré],²³ στην Οπερά-Κομίκ, πετυχαίνει να κάνει σκηνοθετικά θαύματα χωρίς την παραμικρή βοήθεια, και μένουμε κατάπληκτοι από την ενέργεια και τη δραστηριότητα που αναπτύσσει για να δημιουργήσει τόσο ωραία πράγματα μέσα σε ένα μνημείο τόσο άβολο και τόσο λίγο προσαρμοσμένο στις απαιτήσεις μια μεγάλης θεατρικής παραγωγής. Η Οπερά-Κομίκ παραμένει αντάξιά μας μόνο χάρη στον διευθυντή της, του οποίου η ευφυΐα ξέρει να υπερνικά όλα τα εμπόδια που συσσωρεύονται αβέρτα.

Το σκηνικό μας στήθηκε τώρα και μας περιμένει, με τους τέσσερις τοίχους του γυμνούς· ο σκηνοθέτης, πριν εισαγάγει εκεί τα πρόσωπά του, οφείλει να το περπατήσει για ώρα, να ανακαλέσει στη μνήμη του όλη τη ζωή που αυτό το σκηνικό θα φιλοξενήσει στους κόλπους του. Θα χρειαστεί να το επιπλώσει με εξυπνάδα και σύνεση, να το διακοσμήσει με όλα τα οικιακά αντικείμενα που χρησιμοποιούν, ακόμη κι εκτός της προβαλλόμενης δράσης, στο ενδιαμέσο των πράξεων, οι κάτοικοι του χώρου.

²¹ Προφανώς, εννοεί την *Εγκυκλοπαίδεια* των Ντιντερό [Diderot] και ντ' Αλαμπέρ [d'Alembert], που δημοσιεύεται τον 18ο αιώνα.

²² Την Οπερά-Κομίκ και την Κομεντί-Φρανσαίζ.

²³ Προκάτοχος του Πορέλ στο Θέατρο του Βωντβίλ, που διηύθυνε μέχρι το 1892. Διηύθυνε την Οπερά-Κομίκ από το 1892 μέχρι το 1915.

Αυτή η επιχείρηση, αν διεξαχθεί με αγάπη και προσοχή στη λεπτομέρεια, θα δώσει ζωή. Τα έπιπλα, βαλμένα στις φυσιολογικές τους θέσεις, πάντα χωρίς να μας απασχολεί η αίθουσα, θα παρουσιαστούν αργότερα, όταν εξαφανιστεί ο τέταρτος τοίχος, με την πιο πρωτότυπη όψη τους.

Μια μεγάλη πρόοδος πάντως βρίσκεται ακόμη στο στάδιο του ονείρου: ζωγραφίσαμε για πολύ καιρό κρεβάτια, τραπέζια και τζάκια με τη μέθοδο της ψευδαίσθησης· υποχωρώντας όμως στην ακαταμάχητη ανάγκη για αληθοφάνεια, που εκδηλωνόταν στο κοινό τα τελευταία δέκα χρόνια, βάλαμε στη σκηνή, από υπέρμετρο ζήλο, πολλά, υπερβολικά πολλά έπιπλα πολύ αληθινά, όσο γινόταν πιο αληθινά, χωρίς να σκεφτούμε ότι οι επιπλώσεις αυτές δεν είναι ποτέ στην κλίμακα της σκηνογραφίας, και ότι μια αψεγάδιαστη σκηνοθεσία θα χρειαζόταν έπιπλα φτιαγμένα σύμφωνα με την προοπτική.

Επιπλέον, πρέπει να αγωνιστούμε ενάντια σε δύο απίστευτες και ακατάλυτες συνήθειες των σύγχρονων σκηνογραφιών μας: το ύψος των σπετσάτων, που δεν μπορούμε να το μειώσουμε χωρίς να διατρέχουμε τον κίνδυνο να στερήσουμε ένα μέρος της παράστασης από τους θεατές των θεωρίων, και το άνοιγμα της μπούκας. Υπήρχε άλλοτε και μια τρίτη δυσκολία που ευτυχώς εξαφανίζεται μέρα με τη μέρα από όλα τα θέατρα: το ολέθριο προσκήνιο! Σε λίγο θα είναι μόνο μια θλιβερή ανάμνηση, ο εφιάλτης των σκηνοθετών.

Πρέπει, όσον αφορά τη χρήση της επίπλωσης, να βρούμε λύσεις για να ξορκίσουμε αυτή την παράξενη αίσθηση κενού που αφήνουν οι υπερβολικά πλατιές μπούκες. Γι' αυτό το θέμα, με τα σημερινά μέσα, κάναμε πολλά· οι κλασικές αναμνήσεις δεν μας παραλύουν πια: δεν είμαστε πια στο στάδιο του μοναδικού τραπεζιού του Ταρτούφου.

Το θέμα των ζωγραφιστών αξεσουάρ έχει επίσης ξεκαθαρίσει μια και καλή. Ένα αντικείμενο ζωγραφισμένο σε ένα σκηνικό, σήμερα, τραβάει και ενοχλεί το μάτι και του λιγότερο ενήμερου θεατή. Συμβαίνει βέβαια καμιά φορά ακόμη, οι σχεδιαστές μας τοπίων ή αρχιτεκτονημάτων να βάζουν στα κρυφά κληματίδες, απίστευτα άνθη ή αρκετά ενοχλητικά αγριόχορτα· αλλά επαγρυπνούμε, η προσοχή είναι σε εγρήγορση, και πόσες φορές, σε ένα ωραίο σκηνικό, γεράνια και άγρια κλήματα δεν αφαιρέθηκαν αμέσως μόλις ανακαλύφθηκαν!

Δεν θα έπρεπε, στις σκηνογραφίες εσωτερικών χώρων, να φοβόμαστε την αφθονία των μικροαντικειμένων, την ποικιλία των ασημαντων αξεσουάρ. Τίποτε δεν δίνει σε ένα εσωτερικό μεγαλύτερη αίσθηση κατοικημένου. Είναι αυτά τα αδιόρατα μικροπράγματα που συνιστούν το εσώτερο νόημα, τον βαθύτερο χαρακτήρα του περιβάλλοντος που θελήσαμε να ανασυστήσουμε.

Το παίξιμο των ηθοποιών, ανάμεσα σε τόσα αντικείμενα, μέσα στην περίπλοκη επίπλωση των σύγχρονων κατοικιών μας, γίνεται, εν αγνοία τους, και σχεδόν παρά τη θέλησή τους, πιο ανθρώπινο, πιο έντονο, πιο ζωντανό όσον αφορά τις συμπεριφορές και τις χειρονομίες.

Και τώρα, ας φωτίσουμε!

Εδώ, η μάχη είναι πάντα έντονη, και τα κόκκαλα του Σαρσέ [Sarcey]²⁴ τρίζουν ακόμη. Η πλειονότητα των σκηνοθετών –αν εξαιρέσουμε κάποια νυκτερινά εφέ που υποδεικνύονται προφανώς από το ποίημα– επιμένει ακόμη στο βίαιο και ακατέργαστο φως της ράμπας και στους δυνατούς γενικούς φωτισμούς.

Ωστόσο ο εξοπλισμός μας καλυτερεύει κάθε μέρα με τρόπο θαυμαστό. Είμαστε πια μακριά από τα θλιβερά καντηλέρια, τα κεριά, τις λάμπες λαδιού και το γκάζι: από την αρχή, η πρόοδος ήταν σταθερή, αδιάλειπτη.

Κι αυτό γιατί το φως είναι η ζωή του θεάτρου, είναι η μεγάλη νεράιδα της σκηνογραφίας, η ψυχή μιας σκηνοθεσίας. Μόνο αυτό, όταν το χειριζόμαστε με ευστροφία, δίνει την ατμόσφαιρα, το χρώμα ενός σκηνικού, το βάθος, την προοπτική. Το φως επενεργεί οργανικά πάνω στον θεατή: η μαγεία του τονίζει, υπογραμμίζει, συνοδεύει θαυμάσια τη βαθύτερη σημασία ενός θεατρικού έργου. Για να πετύχουμε εντυπωσιακά αποτελέσματα, δεν πρέπει να φοβόμαστε να το διανέμουμε, να το διαχέουμε πλήρως.

Το κοινό, παρόλο που εκστασιάζεται μπροστά σε ένα επιδέξια φωτισμένο σκηνικό, δεν ανέχεται ακόμη να μη διακρίνει εντελώς καθαρά τη μορφή και τις παραμικρές λεπτομέρειες του παιξίματος ενός αγαπημένου ηθοποιού. Γνωρίζουμε την αποστροφή σας γι' αυτά τα φτιαγμένα με γνώση σύθαμπα που, αντί να χαλούν την εντύπωσή σας, τη διασφαλίζουν χωρίς να το αντιλαμβάνεστε: οφείλουμε όμως να αντιστεκόμαστε και να μη σας θυσιάζουμε τίποτα σ' αυτό το κεφάλαιο. Μια μέρα θα δικαιωθούμε: ακόμη και ο πολύς κόσμος στο τέλος θα καταλάβει ή θα νιώσει πως, για να φτιαχτεί ένας πίνακας, χρειάζονται αξίες και αρμονίες που δεν μπορούμε να πετύχουμε χωρίς να θυσιάσουμε ορισμένα τμήματα: θα αναγνωρίσει ότι κερδίζει έτσι μια γενική εντύπωση πιο βαθιά και πιο καλλιτεχνική.

Δεν εννοώ διόλου μ' αυτό ότι πρέπει να του επιβάλουμε με το στανιό αυτά τα βίαια φωτιστικά εφέ που χρησιμοποιούν κατά κόρον τα γερμανικά ή τα αγγλικά θέατρα, και που μας είχαν τόσο γοητεύσει στην αρχή με την απρόβλεπτη καινοτομία τους. Η πληθώρα, η επαναλαμβανόμενη χρήση τέτοιων προβολών θα κούραζε γρήγορα

²⁴ Φρανσίσκ Σαρσέ [Francisque Sarcey] (1827-1899), γάλλος δημοσιογράφος και θεατρικός κριτικός.

το μάτι του θεατή, και το καινούριο αυτό σύστημα θα ήταν εξίσου ανυπόφορο με το παλιό. Αλλά δεν πρέπει να φοβόμαστε να καταργούμε σχεδόν πάντα, κατά το παράδειγμα των ξένων, τα φώτα της ράμπας, που είναι τόσο απατηλά, τόσο διαστρεβλωτικά, και τα οποία, τουλάχιστον, αν τα χρησιμοποιούσαμε ευφυώς, δεν θα αποτελούσαν ποτέ την κύρια εστία, αλλά ένα τμήμα διακριτικό και αδιόρατο του συνολικού φωτισμού.

Τώρα αρχίζει το δεύτερο μέρος της εργασίας μας. Μπορούμε να εισαγάγουμε τα πρόσωπα, η κατοικία τους είναι έτοιμη, γεμάτη ζωή και φωτεινότητα.

Αλλά εδώ θα ξαναβρούμε, με το πρόσχημα της παράδοσης, όλες τις κακές συνήθειες, όλες τις αντιστάσεις, όλη την αρνητική κληρονομιά του παρελθόντος. Μας ετοίμασαν αγάλματα κι εμείς χρειαζόμαστε πλάσματα ανθρώπινα και δρώντα. Οφείλουμε να παρουσιάζουμε πρόσωπα που να ζουν την καθημερινή τους ύπαρξη, και μας έρχονται άντρες και γυναίκες στους οποίους δίδαξαν ότι στο θέατρο δεν πρέπει ποτέ, όπως στη ζωή, να μιλάνε περπατώντας. Δεν θα σταματήσουν, όπως ακριβώς και πριν από διακόσια πενήντα χρόνια, να απευθύνονται στην ομήγυρη, να βγαίνουν από τον ρόλο τους για να σχολιάσουν ή να υπογραμμίσουν τα λόγια που τους έβαλε στο στόμα ο συγγραφέας. Τους δίδαξαν (πάντα η σχολή του στόμφου!) ότι πρέπει να τονίζουν σωστά, να κραυγάζουν σύμφωνα με τους κανόνες, να κάνουν όλες τις λιαίζον²⁵, γιατί αλλιώς –τι τιμωρία!– θα κινδύνευαν να φανούν αγοραίοι και οικείοι. Έμαθαν να γυρεύουν το εφέ που θα τους εξασφάλιζε μια μικρή λεπτομέρεια, χωρίς να ενδιαφέρονται, χωρίς να δίνουν σημασία στο σύνολο· έμαθαν να ζητιανεύουν με οποιοδήποτε τίμημα την επιδοκιμασία του κοινού, μετερχόμενοι μεθόδους και κολπάκια του επαγγέλματος.

Έχουν στην υπηρεσία τους, για να ερμηνεύσουν το άτομο που παρουσιάζουν, μόνο δύο εργαλεία, τη φωνή ή το πρόσωπο· το υπόλοιπο σώμα δεν συμμετέχει στη δράση. Είναι γαντοφορεμένοι, με ένδυμα δεξίωσης πάντα, και, μη διαθέτοντας πλέον τις μεγαλοπρεπείς ή τις κομψές περιβολές του παρελθόντος, έχουν ένα λουλούδι στη μπουτονιέρα και δαχτυλίδια.

Αυστηρά διαμορφωμένοι με τις στοιχειώδεις και πρωτόγονες κινήσεις του κλασικού μας θεάτρου, παραμορφωμένοι για πάντα από τις σκηνές «μανίας» ή «ονείρου», αγνοούν την πολυπλοκότητα, την ποικιλία, τις διαβαθμίσεις, τη ζωή του

²⁵Liaisons=συνδέσεις, ενώσεις. Εννοεί προφανώς αυτόν τον κανόνα της φωνητικής της γαλλικής γλώσσας σύμφωνα με τον οποίο πρέπει να προφέρεται το τελικό σύμφωνο μιας λέξης, –ενώ κανονικά δεν προφέρεται–, όταν η επόμενη αρχίζει από φωνήεν ή από το αποκαλούμενο βωβό 'h' και επομένως να ενώνεται μ' αυτό.

σύγχρονου διαλόγου, τα γυρίσματα των φράσεών του, τους έμμεσους τονισμούς του, τα υπονοούμενά του, τις εύγλωττες σιωπές του.

Αυτός είναι ο απολογισμός για όλους σχεδόν τους αρχάριους ηθοποιούς μας, αυτούς που ολοκλήρωσαν τις σπουδές τους, κι ένα σωρό από δαύτους τους βλέπουμε κάθε χρόνο να φεύγουν, να καταποντίζονται στην επαρχία μ' αυτήν την παλιομοδίτικη αποσκευή που θα τους ενοχλεί σε όλη την καριέρα τους.

Τους καλύτερους θεατρίνους μας (εξαίρω βεβαίως την Κομεντί Φρανσαίζ, που οι καλλιτέχνες της εκπαιδεύονται, αποκλειστικά και δικαίως, στην ερμηνεία των κλασικών) τους επιλέγουμε από τους ηθοποιούς που κέρδισαν τους τίτλους τους χωρίς να έχουν βγει από κάποια σχολή, που έγιναν μόνοι τους, χάρη στην επαφή με το κοινό και μέσα από τον σοβαρό μόχθο των επίπονων προβών. Μιλούν ίσως ακατάληπτα, όπως ο Ντυπουί [Dupuis],²⁶ η Ρεζάν²⁷ ή ο Ουγκενέ [Huguenet],²⁸ δεν «λένε», αλλά ζουν τους ρόλους τους, και είναι οι εξαιρετοι ερμηνευτές της σύγχρονης θεατρικής λογοτεχνίας.

Ξέρουν αυτοί οι τελευταίοι:

- ότι η κίνηση είναι το πιο δυνατό εκφραστικό μέσο του ηθοποιού·
- ότι όλη τους η φυσική υπόσταση ανήκει στο πρόσωπο που παρουσιάζουν, και ότι σε ορισμένες στιγμές της δράσης, τα χέρια τους, η πλάτη τους, τα πόδια τους μπορούν να είναι πιο εύγλωττα από ένα μονόλογο·
- ότι κάθε φορά που ο ηθοποιός διακρίνεται κάτω από το θεατρικό πρόσωπο, ο δραματικός μύθος διακόπτεται και ότι, υπογραμμίζοντας μια λέξη, θα κατέστρεφαν την αφήγησή της.

Ξέρουν ακόμη ότι κάθε σκηνή ενός έργου έχει τη δική της καθαρά κίνηση, εξαρτημένη από τη γενική κίνηση του έργου, και ότι τίποτα δεν πρέπει να εμποδίσει την πορεία του συνόλου, ούτε η αναμονή του υποβολέα, ούτε κάποια έγνοια για προσωπικές επιτεύξεις.

Τέλος, ζουν τα πρόσωπά τους μπροστά στα μάτια μας, μας παρουσιάζουν υπάκουα όλες τις πλευρές τους, τόσο τις σωματικές όσο και τις πνευματικές.

Το μεγαλοπρεπές ύφος, αυτή η αιώνια μάστιγα όλων των τεχνών, που ήταν πάντα σε διαμάχη με την αλήθεια και τη ζωή, έχει εξαφανιστεί από τις έγνοιες τους, και το θέατρο ηθών, οι κωμωδίες χαρακτήρων, τα κοινωνικά έργα του καιρού μας βρίσκουν σ' αυτούς τους αναντικατάστατους ερμηνευτές τους.

²⁶ Ζοζέφ-Λαμπέρ, επονομαζόμενος «Ζοζέ» Ντυπουί [Joseph-Lambert, dit "José" Dupuis] (1833-1900), βέλγος ηθοποιός και τραγουδιστής.

²⁷ Γκαμπριέλ-Σαρλότ Ρεζύ, επονομαζόμενη Ρεζάν [Gabrielle-Charlotte Réju, dite Réjane] (1856-1920), μια από τις πιο δημοφιλείς γαλλίδες ηθοποιούς του τέλους του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ου, μαζί με τη Σάρα Μπερνάρ [Sarah Bernard].

²⁸ Φελίξ Ουγκενέ [Félix Huguenet] (1858-1926), γάλλος ηθοποιός.

Αυτή η παγωμένη διδασκαλία του Κονσερβατουάρ, που εφαρμόζεται αδιακρίτως σε γενιές ολόκληρες νέων ανθρώπων, με προορισμό ένα και μόνο θέατρο το οποίο δεν θα χρησιμοποιήσει ούτε καν έναν στους δέκα από αυτούς, δημιουργεί έναν ανυπολόγιστο αριθμό θυμάτων. Η Σχολή διαστρέφει και ισοπεδώνει τους χαρακτήρες: χύνει τυχαία στο καλούπι των κλασικών ηρώων μας όλα τα νεαρά ταλέντα που τόσο πιεστικά χρειάζεται το σύγχρονο θέατρο.

Θα ήθελα να είχα μιλήσει για ένα σωρό πράγματα ακόμη: για τα πλήθη,²⁹ για τα μέσα έκφρασής τους, τις κραυγές τους, τους τρόπους σύναξής τους επί σκηνής... Αλλά πρέπει να περιορίσω τον εαυτό μου κι αυτή η «κουβεντούλα» κράτησε ήδη πάρα πολύ.

Θα ήθελα να είχα πει όλο τον θαυμασμό μου για το κλασικό θέατρο και την έκπληξη που νιώθω, όταν βλέπω ότι εξετάζουν σοβαρά τη δυνατότητα να ανανεώσουν, να εκσυγχρονίσουν τη σκηνοθεσία του. Θα ήθελα, αντιθέτως, αν είχα κάποια μέρα την τιμή να διευθύνω ένα κρατικό θέατρο, να γυρίσω πίσω και να επιστρέψω στα αριστουργήματά μας το πραγματικό πλαίσιο που τους ταιριάζει, εκείνο του καιρού τους. Θα ήθελα ο Ρακίνας να παρασταίνεται με τα αυλικά ενδύματα της εποχής, μέσα σε απλά και αρμονικά σκηνικά, χωρίς εξωτερικό μηχανισμό που να μπορεί να αποδυναμώσει τα επιτεύγματα της ιδιοφυίας του.

Κι αφού ο Νέρων λέει ότι θα έρχεται πού και πού να ανασαίνει στα πόδια της Ιουνίας, κι αφού ο Ορέστης αναστενάζει,³⁰ θα ήθελα να επαναφέρω για χάρη τους αυτά τα μεγαλοπρεπή κοστούμια που ταιριάζουν τόσο καλά στις μανιές τους και στις εκδηλώσεις τους λατρείας.

Κάθε αναζήτηση τοπικού χρώματος ή ιστορικής αλήθειας μου φαίνεται μάταιη για τέτοια αριστουργήματα:³¹ στα μάτια ενός σύγχρονου του Περικλή, ο Λεκέν ή ο Ταλμά θα φάνταζαν τόσο λίγο Έλληνες όσο και ο Μπαρόν [Baron].³² Πιστεύω ακράδαντα ότι αλλοιώνεται η σημασία αυτών των θαυμάσιων τραγωδιών όταν τις τοποθετούμε σε άλλο τόπο και χρόνο από εκείνους στους οποίους γεννήθηκαν. Δεν μπορώ να διανοηθώ τον γοητευτικό ναό της Απτέρου Νίκης ξεριζωμένο με κάποια βέβηλη πράξη από το σεβάσμιο τοπίο στο οποίο δεσπόζει, και θα ήθελα να είχα δει τη *Νυχτερινή περιπολία*³³ στη γεμάτη καπνούς αίθουσα όπου σίγουρα έλαμπε πιο μεγαλόπρεπα απ' ό,τι κάτω από αυτόν τον θόλο από κόκκινο βελούδο, στο μουσείο του Άμστερνταμ.

²⁹ Εννοεί τις σκηνές πλήθους που παίζονται από κομπάρσους.

³⁰ Στον *Βρετανικό και την Ανδρομάχη* του Ρακίνα, αντίστοιχα.

³¹ Υποστηρίζει, δηλαδή, ότι δεν χρειάζεται η σκηνική όψη των έργων αυτών να παραπέμπει στην ελληνική ή τη ρωμαϊκή αρχαιότητα, όπου τοποθετείται η δράση τους.

³² Εννοεί είτε τον Λουί Μπουσνέ, τον επονομαζόμενο «Μπαρόν υιός» [Louis Bouchené dit Baron fils], (1870-1938), είτε τον πατέρα του, επίσης ηθοποιό, με το ίδιο όνομα (1837-1920).

³³ Πίνακας του Ρέμπραντ.

Όσο για μας τους άλλους, που δεν είχαμε τη μεγάλη τύχη να είμαστε ούτε προορισμένοι ούτε προετοιμασμένοι για την ερμηνεία και τη λατρεία της θεατρικής τέχνης του παρελθόντος, μας αρκεί να θέτουμε τις δυνάμεις μας στην υπηρεσία της τέχνης του σήμερα. Οφείλουμε απλά να αναζητούμε το καλύτερο, κάνοντας όσο γίνεται περισσότερα πειράματα.

Αν ανακαλύψουμε κάτι πραγματικά στέρεο και διαρκές, θα έχουμε συνεισφέρει στην κοινή κληρονομιά. *Η Παριζιάνα*³⁴—μ' αυτόν τον σύζυγο που μιλάει για το νοίκι του, τα βρακιά των παιδιών του και μια θέση φοροεισπράκτορα —σαφώς δεν πρέπει να σκηνοθετηθεί και να παιχθεί όπως *Ο Μισάνθρωπος*· δεν θα είναι ωστόσο λιγότερο, —το ελπίζω και το πιστεύω—, ένα αριστούργημα κι αυτή μέσα στην ιστορία του θεάτρου, ένας περιφανής κρίκος στη χρυσή αλυσίδα, την ατελεύτητη.

Μετάφραση και σημειώσεις
Δαμιανός Κωνσταντινίδης

³⁴ Έργο του Ανρί Μπεκ [Henry Becque], γραμμένο το 1885.